

Cinema e política na Primeira República

Tiago Baptista

Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Instituto de História Contemporânea, FCSH-UNL

O arranque da produção cinematográfica em Portugal é contemporâneo da Primeira República. Os filmes deste período sugerem uma representação pastoral do país, organizada em torno da adaptação de obras do cânone literário oitocentista português. A cidade e a contemporaneidade raramente são abordadas e a situação política do país jamais é referida. A única exceção foi *OS OLHOS DA ALMA* (Roger Lion, 1923), produzido pela escritora Virgínia de Castro e Almeida. Depois de uma introdução ao contexto cinematográfico da época, este texto começará por apresentar algumas hipóteses para perceber o divórcio entre o cinema e o regime. De seguida, as representações do povo, da política e dos políticos republicanos veiculadas por *OS OLHOS DA ALMA* serão objecto de uma análise detalhada que revelará a manifestação precoce dos principais estereótipos negativos associados, até hoje, à Primeira República.

1.

O desenvolvimento do cinema como arte e como espectáculo é contemporâneo da Primeira República¹. A mais importante produtora de cinema do período, a Invicta Film, foi fundada em 1910 e desenvolveria, durante o resto da década, uma actividade importante no campo dos documentários e jornais de actualidades. Durante a mesma década, seriam ainda inauguradas as primeiras salas permanentes em Lisboa e no Porto². Abandonados os recintos e as salas dos teatros de variedades onde fizera a sua estreia, o cinema sedentariza-se e autonomiza-se progressivamente, processos que assinalam a sua legitimação cultural enquanto espectáculo público, bem como o desenvolvimento de um mercado interno relevante. Condição para a viabilização da produção cinematográfica, a exibição e a distribuição assistem a um desenvolvimento exponencial entre 1918 e 1925 – patente numa explosão do número de novas salas e de revistas de cinema –, momento em que arranca então a produção ficcional continuada no país.

A Invicta Film seria responsável pela maior parte dos filmes mudos produzidos no período, e o seu modelo de organização seria retomado por várias outras empresas, em diferentes escalas e com diferentes graus de sucesso. A Invicta contratou realizadores e técnicos estrangeiros, construiu o seu próprio estúdio e laboratório de cinema, e deu início a um programa ambicioso – e tão dispendioso que provocaria a falência da empresa antes do final da década – de adaptações literárias interpretadas pelos actores de teatro declamado mais famosos do seu tempo. A produtora portuense seguia o modelo do filme de arte estrangeiro, parasitando formas artísticas estabelecidas como o teatro e a literatura e investindo na promoção publicitária dos seus filmes, vedetas e realizadores. Esperava dessa forma reclamar para o cinema o estatuto de arte ao mesmo tempo que captava públicos mais endinheirados. Para além desta estratégia, outra forma de reclamar o estatuto artístico para o cinema passou pela sua afirmação enquanto instrumento repetidor das tradições culturais do país, transformando-o numa máquina de construção identitária ou, melhor, de repercussão de uma determinada visão da

¹ Sobre o cinema mudo português, ver BAPTISTA, Tiago, «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal.» In Tiago Baptista e Nuno Sena (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

² BAPTISTA, Tiago, «Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)», *Ler História*, n.º 52, 2007, pp. 29-56.

identidade nacional. O paradigma da produção da Invicta Film e das outras empresas que a imitaram concentrar-se-ia, pois, na adaptação de obras do cânone literário oitocentista português como *OS FIDALGOS DA CASA MOURISCA* (Georges Pallu, 1920), *AMOR DE PERDIÇÃO* (idem, 1921) ou *AS PUPILAS DO SENHOR REITOR* (Maurice Mariaud, 1922). (Existiram outros filmes, inspirados em géneros como a comédia ou o melodrama mas que, ao contrário das adaptações literárias, não representaram os maiores investimentos financeiros nem mobilizaram os maiores esforços publicitários da Invicta Film. Estes filmes destinavam-se, acima de tudo, a rentabilizar recursos entre a filmagem das adaptações.)

A opção por esta norma de produção nacionalista, bem como a sua definição em termos que a opunham a outras cinematografias nacionais, foi um processo paralelo à criação, também noutros países, de outras cinematografias especificamente nacionais, fenómenos estes que ocorreram no contexto de estratégias de desenvolvimento de uma sociedade de consumo moderna onde tais distinções nacionalizantes podem caracterizar-se como meios de concorrência e de protecção económico que beneficiam, articulam e reforçam os discursos auto-legitimadores dos estados-nação ocidentais³.

Na Europa, e no que diz respeito à história do cinema, este processo teve uma característica acrescida, regional, que foi o contexto da recepção do cinema americano, predominante em todos os mercados nacionais europeus a partir do final da Primeira Guerra Mundial. Essa posição hegemónica foi vista com enorme preocupação pelos vários países europeus e suscitou por isso mesmo um conjunto de reacções económicas e culturais, das quais a mais importante foi, sem dúvida, o desenvolvimento de cinematografias especificamente nacionais.

A matriz político-cultural destes discursos nacionalistas pode ser encontrada entre as revoluções liberal e republicana, quando a continuidade de um projecto político que visava transformar os “habitantes de Portugal” em “cidadãos portugueses” definiu a arte e a educação como os principais instrumentos de uma nova cultura unificadora, nacional e idealmente de massas⁴. Esta matriz, o nacionalismo cultural, teve correspondência na criação de novas representações artísticas do país, ou de uma determinada ideia do que era o país – eminentemente popular e rural e perspectivado segundo um ponto de vista urbano –, representações essas muito devedoras de algumas concepções etnográficas e historiográficas desenvolvidas durante aquele mesmo período. Neste aspecto, não foi atribuída ao cinema uma função muito diferente daquela imputada a outras formas de expressão artística do início do século XX, onde também se pode notar a mesma concepção patrimonial da cultura, o mesmo acentuar da tendência documental da arte e a mesma instrumentalização daquelas no contexto dos processos de construção de uma identidade nacional. Tal como o cinema, procuraram também tornar materialmente visíveis os laços comuns que se considerava então ligarem os portugueses uns aos outros e à sua nação as artes plásticas, onde vem imediatamente à cabeça o nome de José Malhoa; mas também a fotografia, se pensarmos em Domingos Alvão; a arquitectura, se recordarmos a questão da “casa portuguesa” e Raul Lino; a escultura, com a estatuária nuno-gonçalvista de Francisco Franco, por exemplo; e até a música e a

³ BAPTISTA, Tiago, «Cinema e Nação: os primeiros trinta anos de “filmes tipicamente portugueses”.» In *Actas do Colóquio "Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950"*, Coimbra: CEIS20/FLUC, 2008, pp. 347-364.

⁴ RAMOS, Rui, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. IV de José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

ópera, onde vêm à mente o trabalho de compositores como Ruy Coelho ou Alfredo Keil⁵.

Uma consequência directa desta opção identitária foi o facto de este cinema ter, pela maior parte, ignorado a contemporaneidade e a conjuntura política. Se hoje temos uma representação cinematográfica da Primeira República, devemos-la sobretudo aos jornais de actualidades e aos documentários. Os jornais de actualidades foram um dos mais antigos e mais populares complementos das sessões de cinema durante boa parte do século XX. Desde muito cedo na história do cinema as sessões foram compostas não apenas por um, mas por vários filmes de ficção, de diferentes géneros, precedidos de documentários sobre os mais variados temas, incluindo eventos sociais e políticos actuais. Os jornais de actualidades sistematizaram a componente de não-ficção de cada sessão e, com efeito, foram aqueles que mais tempo resistiram à uniformização internacional das sessões de cinema que levou à progressiva subalternização e eliminação de complementos em detrimento da apresentação de uma única longa-metragem de ficção por sessão, como ainda se verifica actualmente. Em Portugal, os mais antigos jornais de actualidades surgiram associados às principais salas de cinema de Lisboa e Porto, que os produziam e onde eram apresentados em exclusividade. Ainda não tanto um concorrente de outros meios de informação em massa como uma nova atracção destinada a fidelizar públicos de cinema, estes jornais de actualidades divulgavam curtas “notícias” sobre o mundo do espectáculo e as elites sociais do país, secundarizando os acontecimentos políticos, sociais e económicos. Entre as séries de actualidades mais populares do período encontram-se o *Jornal Condes*, com quase 300 números entre 1918 e 1925) e produzido pelo distribuidor J. Castello Lopes, proprietário do cinema Condes, em Lisboa; o *Jornal Central*, com mais de 230 números entre 1923 e 1928, e o *Jornal Olímpia*, de que saíram mais de 200 números até 1928, ambos produzidos pelo distribuidor Raul Lopes Freire, também proprietário das salas onde foram exclusivamente exibidos, o Central e o Olímpia, ambas em Lisboa. Outro produtor dos primeiros jornais de actualidades portugueses foi a imprensa escrita. Tanto *O Século* como o *Diário de Notícias*, os dois diários com maior tiragem na época, produziram as suas próprias actualidades: as *Actualidades Cinematográficas do Diário de Notícias* (1919-1920) e *O Século Cinematográfico*, realizado por Aníbal Contreiras e de que saíram pelo menos sete números até 1932. Tal como os jornais cinematográficos anteriores, também estes não insistiam demasiado em assuntos da actualidade, tarefa aliás difícil dada a sua periodicidade alargada e, muitas vezes, irregular. A sua insistência em mostrar aspectos turísticos do país rural, festas e reuniões elegantes da elite social das grandes cidades e acidentes aparatosos seria uma marca constante durante as décadas seguintes, devidamente temperada e enquadrada pela política autoritária do Estado Novo, apostada em deixar que os jornais cinematográficos se limitassem a assuntos nacionais, política e socialmente inócuos.

Incluídos em jornais ou mostrados como documentários autónomos, vários filmes documentaram os principais acontecimentos políticos da Primeira República, e logo desde o 5 de Outubro de 1910. Tal como o Regicídio, dois anos antes, a revolução republicana interessou o mundo e foi através dos operadores de imagem portugueses que as plateias da Europa, dos EUA e do Brasil puderam ver os funerais de Carlos I do príncipe Luís Filipe, os efeitos dos bombardeamentos sobre o Palácio das Necessidades, as barricadas da Rotunda e os batalhões de civis armados nas ruas de Lisboa. Mais tarde, os novos rituais públicos da cidadania republicana seriam igualmente filmados, bem como os festejos dos aniversários do 5 de Outubro, as deslocações oficiais dos

⁵ RAMOS, Rui, *op. cit.*, pp. 570-585.

chefes do Estado, ou os funerais de republicanos ilustres (como Cândido dos Reis e Miguel Bombarda, ou Guerra Junqueiro). Outros filmes, como aqueles que registam a resposta republicana às incursões monárquicas de 1911 e 1912, abrem uma janela directa sobre os acontecimentos políticos mais importantes do período, ao mesmo tempo que deixam antever a relação das populações com o novo regime fora dos grandes centros urbanos. Estes filmes não chegaram todos até aos nossos dias, mas os que chegaram são uma fonte incontornável, embora pouco usada pelos historiadores, para estudar a cultura política republicana e as novas encenações do poder⁶.

Estes documentários e actualidades não eram, porém, da iniciativa do regime, mas sim o resultado do aumento da procura deste tipo de filmes para alimentar as, como já vimos, cada vez mais numerosas sessões e salas de cinema de todo o país. A Primeira República, com efeito, não se interessou particularmente pelo cinema. Este desinteresse constata-se pelo reduzido corpo legislativo relacionado com o cinema e pela ausência de qualquer apoio directo ou indirecto à produção, excepção feita aos Serviços Cinematográficos do Exército (SCE), criados durante a presidência de Sidónio Pais.

Durante a Primeira República a legislação sobre cinema resume-se, com efeito, a um diploma regulando a construção de cabines de projecção, em 1913, e às primeiras leis de censura, de 1917 e 1925⁷. O regulamento de 1913 tem especial interesse para a história da exibição cinematográfica. O texto legislativo ditava o isolamento dos projectores de cinema em compartimentos isolados da plateia e a sua construção em materiais incombustíveis. O cinema preocupava as autoridades enquanto espectáculo público inseguro – vários incêndios marcaram, com efeito, os primeiros anos da história do cinema. Mas permite ainda testemunhar uma etapa intermédia no processo de autonomização do cinema como espectáculo e como tipologia arquitectónica, processo esse que correu paralelo ao da sua sedentarização. Ao regular apenas a construção das cabines, o regulamento de 1913 dá a entender que os cinemas ainda não se tinham autonomizado e que o que preocupava as autoridades era, justamente, a variedade de locais, não especialmente preparados para o efeito, que recebiam o novo espectáculo⁸. As leis de censura de 1917 e 1925 parecem revelar já, por seu lado, uma atenção crescente do Estado pelo cinema, reconhecendo o potencial dos seus efeitos como meio de comunicação de massa ao mesmo tempo que tentava, precisamente, limitar ou controlar esses efeitos. A primeira lei encontra ainda o seu contexto imediato na Primeira Guerra Mundial e, tal como os diplomas dirigidos à acção da imprensa, foi promulgada com a justificação de proteger a integridade física das tropas empenhadas em combate e o moral das populações na frente interna. Esta lei continuou em vigor após o final da guerra. No entanto, é importante notar que estas leis não foram acompanhadas de medidas que as implementassem na prática. A censura cinematográfica dependia das autoridades locais, nomeadamente os governadores civis. A discricionariedade e a falta de aplicação sistemática tornavam-na, por isso, relativamente ineficaz. Só durante o Estado Novo seria criada a máquina burocrática centralizadora que permitiu à censura cinematográfica (e a todas as outras formas de censura) tornar-se mais eficaz e abranger todo o território da mesma maneira⁹.

⁶ Os filmes deste período que chegaram aos nossos dias encontram-se no arquivo fílmico da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, onde podem ser visionados mediante marcação prévia.

⁷ Regulamento de 23-6-1913 (Ministério do Fomento); Dec. n.º 3354, 10-9-1917 (Ministério da Guerra); Lei n.º 1748, 14-2-1925 (Ministério da Instrução Pública).

⁸ BAPTISTA, Tiago, «Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)».

⁹ ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e censura em Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

Ao contrário do que sucederia durante o Estado Novo, a Primeira República não fomentou a produção cinematográfica de nenhuma maneira: não foram criados prémios, sistemas de apoio financeiro à produção ou fundados serviços cinematográficos oficiais, isto é, dependentes da administração central do Estado. A única excepção foi, ainda no contexto da Primeira Guerra Mundial, a criação dos Serviços Cinematográficos do Exército, em 1917, destinados a documentar o esforço de guerra português no teatro europeu¹⁰. No entanto, uma vez que os aliados exerceram um controlo muito apertado sobre o acesso das equipas de filmagem à linha da frente, os filmes sobre o Corpo Expedicionário Português (CEP) e sobre as visitas oficiais às tropas portuguesas acabaram por ser realizados pelos serviços cinematográficos franceses e ingleses. Por esse motivo, a produção dos SCE confinou-se aos preparativos do CEP em Tancos e aos embarques quer para a Europa, quer para os teatros de operações africanos. Os SCE também se dedicaram à exibição cinematográfica, reflectindo tanto a preocupação de distrair as tropas regressadas da frente antes da sua desmobilização, como de divertir e motivar as principais guarnições militares das cidades portuguesas com filmes (de produção estrangeira) sobre a guerra. Como resultado da limitação forçada da sua acção ao território nacional, os SCE filmaram abundantemente os principais actos oficiais do regime, e em particular os da presidência de Sidónio Pais, sob a qual haviam sido fundados. Sidónio Pais parece ter sido, aliás, especialmente sensível à eficácia do cinema como meio de comunicação de massa. Provam-no não só a grande quantidade de filmes dos SCE sobre as suas deslocações oficiais pelo país, mas também um pequeno episódio anedótico, contado pelo realizador Leitão de Barros nas suas memórias. Leitão de Barros começou a sua actividade na Lusitânia Film que, por ter sido fundada em 1917 e por se ter dedicado inicialmente à realização de documentários e actualidades, focou a maior parte da sua produção de não-ficção no consulado sidonista. Um dos primeiros filmes de Leitão de Barros na Lusitânia terá sido, justamente, um documentário sobre a revolução de 5 de Dezembro de 1917. Desejando reforçar, com uma vaidade indisfarçável, que o seu primeiro actor tinha sido um chefe do Estado, o realizador oferece-nos uma imagem de alguém extremamente consciente da sua imagem: “As primeiras imagens que colhi foram na Rotunda, ao sol, diante do Presidente Sidónio Pais, que assinava, nesse momento, decretos em cima de uma mesa roubada numa barraca de comes e bebes: o meu primeiro actor foi um Chefe de Estado. *E fez três vezes a mesma cena, para ficar bem.*”¹¹

2.

Por que motivos não teriam os políticos e o regime republicano, à excepção de Sidónio Pais, usado o cinema como instrumento de propaganda política? Poderá a excepção sidonista indiciar uma correlação entre os regimes autoritários e o uso do cinema como instrumento de propaganda política? É certo que o sidonismo tem sido entendido como uma deriva autoritária e que o Estado Novo prestaria especial atenção ao cinema (bem como de outros meios de comunicação de massa). Mas também é verdade que várias democracias parlamentares na Europa ocidental e nos EUA não enjeitaram os usos propagandísticos do cinema, fosse pela instituição de sistemas de censura, fosse pela produção directa ou indirecta de filmes que servissem os seus interesses políticos.

¹⁰ RIBEIRO, M. Félix, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português, 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 185.

¹¹ Citado em NOBRE, Roberto, *Singularidades do Cinema Português*, Lisboa: Portugalia Editora, 1964, p. 68; sublinhado meu.

As razões para o divórcio entre a Primeira República e o cinema devem ser procuradas noutro lugar. Dada a natureza especulativa e contra-factual de uma análise deste tipo, restringirei os meus argumentos a duas notas muito genéricas.

Em primeiro lugar, é necessário considerar a natureza da cultura política do republicanismo e, por extensão, da Primeira República. O republicanismo movia-se, no que à comunicação política dizia respeito, no mundo da palavra¹². Os jornais, os livros, os cartazes, os manifestos políticos, mesmo as caricaturas e os postais ilustrados, eram o principal meio de comunicação das ideias políticas e da luta partidária. Não quer isto dizer que a cultura política do republicanismo não empregasse a imagem ou que tivesse qualquer predisposição iconoclasta contra ela. A imagem podia ser usada mas, na economia da comunicação política republicana, ela tinha na maior parte das vezes uma posição subordinada à palavra escrita. O exemplo das caricaturas é esclarecedor: por mais impressiva e eficaz que fosse a síntese visual, a caricatura retirava o seu principal efeito da legenda que a explicava ou comentava.

Mas a importância da palavra no contexto da cultura política republicana ultrapassava o mundo da escrita. A palavra proferida em público teve uma importância decisiva na divulgação do ideário republicano e na afirmação dos políticos republicanos no campo da política em geral e também no interior do próprio campo republicano. Os membros mais ilustres do republicanismo foram oradores célebres, capazes de inflamar as plateias em comícios, discursando num evento público qualquer, ou nos míticos debates parlamentares da Primeira República¹³.

A segunda nota tem que ver com o próprio meio cinematográfico, ou melhor, com a incipiente autonomia desse mesmo meio. Apenas no final dos anos vinte é que uma nova geração de realizadores defenderia a especificidade do cinema como arte diferente de todas as outras. Esta abordagem pode caracterizar-se como modernista e teve um ponto alto na polémica em torno do primeiro filme de Manoel de Oliveira, *DOURO, FAINA FLUVIAL*, de 1931, militantemente defendido por alguns críticos presencistas como “a primeira obra de arte do cinema português”¹⁴. Antes disso, os primeiros filmes de António Lopes Ribeiro (*BAILANDO AO SOL*, 1928, e *NAZARÉ, PRAIA DE PESCADORES*, 1929), *DANÇA DOS PAROXISMOS* (1929) de Jorge Brum do Canto, e as primeiras obras de maturidade de Leitão de Barros (*MARIA DO MAR* e *LISBOA, CRÓNICA ANEDÓTICA*, ambos de 1930) haviam já produzido uma renovação estética alicerçada nas vanguardas cinematográficas europeias dos anos vinte (e numa utilização radicalmente diferente da montagem cinematográfica), renovação essa que abalou o anterior paradigma de produção “parasitário” de inspiração literária e teatral¹⁵. Até lá, porém, e durante toda a Primeira República, portanto, o cinema careceu ainda desta legitimação modernista. E careceu também de uma segunda forma de legitimação que viria a revelar-se tão ou mais importante do que o modernismo na legitimação cultural do cinema porque seria capaz de ultrapassar o restrito círculo social daquele. Essa segunda forma de legitimação consistiu no reforço da construção do cinema enquanto ferramenta educativa, algo que aconteceria desde meados da década de vinte, em grande medida devido à estreia dos célebres documentários culturais alemães da UFA, e que teria um

¹² SAMARA, Maria Alice, *As Repúblicas da República: História, Cultura Política e Republicanismo*, dissertação de doutoramento em História Contemporânea Institucional e Política de Portugal apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 2010, pp. 169-204.

¹³ SAMARA, Maria Alice, *op. cit.*, pp. 196-204.

¹⁴ PARISI, Jacques, *Manoel de Oliveira: cinéaste portugais du XXème siècle*, Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002.

¹⁵ Sobre a “vanguarda” cinematográfica portuguesa dos anos vinte, ver BAPTISTA, Tiago, «Documentário, modernismo e revista em *Lisboa, Crónica Anedótica*», *Doc On-line*, n.º 6, Agosto de 2009, disponível em linha: <URL: <http://www.doc.ubi.pt>>.

primeiro sinal de reconhecimento oficial nos projectos (gorados) de cinema educativo de início da década de trinta¹⁶. Amputado destas duas instâncias legitimadoras, o cinema seria visto fundamentalmente, durante a década de dez e boa parte da década seguinte, como um entretenimento de massas, capaz apenas de agir sobre a sensibilidade humana, mas não sobre a racionalidade, sendo por isso considerado socialmente mais pernicioso do que útil. A situação era considerada por vários comentadores tanto mais preocupante quanto o cinema tinha um público importante nas crianças que, segundo os mesmos comentadores, assistiam sem acompanhamento adulto a um espectáculo que parecia valorizar a violência, o sexo e o crime. Só na recta final da Primeira República, com os já referidos projectos de cinema educativo, é que o cinema deixaria definitivamente de ser visto como uma “escola de crime”, para passar a ser considerado como uma ferramenta pedagógica do professor na sala de aula.

Estas notas permitem esboçar duas hipóteses de explicação para o divórcio entre cinema e República. Nem os políticos ou o regime estavam interessados numa forma de comunicação que era estranha ao papel matricial da palavra (escrita e oral) na cultura política republicana; nem o cinema parecia ainda poder dispor-se a ser usado para além daquelas que eram então, e ainda, vistas como as suas principais funções: o entretenimento e a reprodução identitária da cultura nacional. É preciso clarificar melhor este último ponto. Como ficou dito mais acima, o facto de a *nacionalização da cultura* poder ser atribuída ao projecto político republicano poderia levar-nos a considerar todo o cinema nacionalista-identitário dos anos vinte como, genericamente, “republicano”. No entanto, na medida em que esse projecto político era anterior ao próprio republicanismo, e na medida ainda em que este cinema não fez a defesa dos valores republicanos, nem do regime republicano, nem foi por ele instrumentalizado ou activamente usado, não podemos falar, com rigor, de uma *republicanização da cultura*, e muito menos do cinema. O que desqualificava o emprego do cinema pelo regime republicano era, em suma, o facto de aquele meio só parecer poder ser usado para *divertir* o “português”, mas não para *educar* o “cidadão”.

Finalmente, vale a pena recordar o contra-exemplo sidonista (no que ele tem de exterior aos valores republicanos e de utilização mais sistemática do cinema para efeitos de propaganda política e de reforço do culto de personalidade de Sidónio Pais) para admitir que, muito provavelmente, a dissensão constitutiva da própria cultura política republicana talvez não admitisse o “estreitamento” de sentidos que o meio cinematográfico (e a propaganda ainda mais) necessariamente implica.

3.

Se a república não se interessou pelo cinema, o cinema devolveu-lhe o desinteresse. A grande excepção foi OS OLHOS DA ALMA (Roger Lion, 1923), o segundo filme da Fortuna Filmes, a produtora fundada e dirigida por Virgínia de Castro e Almeida¹⁷. Mais conhecida como escritora infantil, Castro e Almeida estava radicada em Paris quando, no início dos anos vinte, constatando o arranque da produção cinematográfica de ficção em Portugal, se decidiu a experimentar ela própria o novo meio. O seu interesse pelo cinema, porém, viria a revelar-se episódico. Após a produção de apenas dois filmes – A SEREIA DE PEDRA (Roger Lion 1922) e OS OLHOS DA ALMA, ambos realizados pelo francês Roger Lion, o mais interessante dos vários realizadores franceses que então trabalhou em Portugal – e face aos maus resultados de ambos,

¹⁶ Dec. nº 20859, 4-2-1932 (Ministério da Instrução Pública).

¹⁷ Sobre Virgínia de Castro e Almeida, a Fortuna Filmes e o processo de produção de OS OLHOS DA ALMA, ver BAPTISTA, Tiago, «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal.»

Castro Almeida regressou a Paris onde retomou a sua carreira literária. Para além das suas obras morais dirigidas a um público infanto-juvenil, a escritora assinaria ainda, já durante o Estado Novo, várias vulgatas históricas que sintetizavam os valores ideológicos do regime. Mais tarde, seria nomeada delegada portuguesa na Sociedade das Nações, em Genebra.

Os dois títulos da Fortuna Filmes misturavam o interesse pela representação das tradições nacionais com um fundo fantástico, o que ofereceu a Castro e Almeida o epíteto de Selma Lagerlöf do cinema português¹⁸. Os argumentos dos filmes eram escritos por si e partiam de contos pré-existentes, ou que viriam depois a ser fixados em forma de livro¹⁹. Para a pequena história, vale a pena anotar dois episódios biográficos que relacionam Castro e Almeida directamente com o regime republicano. Ela foi a protagonista de um dos primeiros divórcios civis autorizados pela nova legislação republicana; e o advogado de Castro e Almeida e da Fortuna Filmes foi Afonso Costa.

OS OLHOS DA ALMA foi feito a pensar no estrangeiro. Alguns dos principais papéis foram entregues a actores franceses e o filme estreou primeiro em Paris (a 18 de Janeiro de 1924). A estreia portuguesa, no cinema Tivoli, em Lisboa, só teria lugar um ano mais tarde (a 30 de Março de 1925). A interpretação deste atraso pode passar pelas resistências do meio cinematográfico português a Castro e Almeida depois de a escritora ter atribuído no início dos anos vinte um prémio monetário ao melhor filme francês (gesto difícil de aceitar por uma crítica nacionalista) e ainda pelas divergências entre Castro e Almeida e Roger Lion durante a fase da montagem do filme, divergências essas que acabaram por levar ao afastamento do realizador²⁰.

O argumento de OS OLHOS DA ALMA confrontava duas famílias de pescadores rivais cujo ódio recíproco tornava impossível o amor entre dois jovens, Rosária e Manoel. Paralelamente, descrevia-se outra relação amorosa entre Inês e Diogo de Sousa, o vilão que se deixara tentar pela política, em Lisboa. Através desta personagem, o filme proporciona-nos uma representação única, no contexto do cinema mudo português, do ambiente de revoluções e golpes falhados, fugas para Espanha, alianças, exílios e amnistias que caracterizou a vida política sob a Primeira República. Ou melhor, que caracterizou uma certa percepção do que era a política republicana vista pelos olhos de uma intelectual portuguesa radicada em França. Muitas destas sequências, em particular as de um comício republicano, são imagens de arquivo, isto é, documentários sobre comícios da época integrados habilmente pelo realizador na acção narrativa.

O filme gerou respostas contraditórias. Aquando da sua estreia, nenhuma crítica questionou o modo como nele a política republicana era reduzida, caricaturalmente, aos seus episódios mais violentos, ou a um mero desejo de ambição pessoal que apenas poderia terminar em tragédia – com efeito, as intermináveis maquinações políticas de Diogo são castigadas com a morte da personagem, fulminada por um raio perto do fim do filme. O que pareceu mais questionável foi, isso sim, que o filme mostrasse não só aos espectadores portugueses, mas sobretudo aos estrangeiros, um país tumultuoso e a roçar a guerra civil permanente. Escreveu um crítico lisboeta no tempo da estreia: “Não basta que andemos constantemente de armas na mão, a proclamar direitos que, afinal, só tem precisamente quem depõe as armas e invoca princípios. Não: ainda em cima

¹⁸ NOBRE, Roberto, *op. cit.*

¹⁹ A SEREIA DE PEDRA adapta o conto «Obra do Demónio», publicado originalmente em *A Praga*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1917. OS OLHOS DA ALMA parte por sua vez de um argumento original e viria a ser publicado como livro após a estreia do filme: *Os Olhos da Alma: romance com as fotografias do filme*, Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1925.

²⁰ BAPTISTA, Tiago, «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal.»

fazemos gala das nossas loucuras, e, muito a sério, reeditamo-las – a fingir – para as irmos exhibir no estrangeiro, em vez de lhe mandarmos, em filme, os nossos monumentos, os nossos costumes e a nossa paisagem!”²¹. Ainda durante a rodagem, o filme suscitara a preocupação das autoridades enquanto obra capaz de denegrir a imagem do país no exterior. Após a rodagem de uma cena que simulava um ataque bombista em frente ao Parlamento, a autora e o realizador foram chamados ao Governo Civil para prestarem declarações sobre o sucedido ao mesmo tempo que viam as imagens em questão apreendidas. Na imprensa especializada, a multiplicação das acusações de falta de patriotismo mostrava bem como Castro e Almeida tocara um dos pontos mais fracos do regime republicano: o temor de não ser reconhecido pelo resto da Europa. No entanto, as críticas eram injustas porque omitiam os variadíssimos elementos que, naquele mesmo filme, o aproximavam da fórmula regionalista e literária seguida pela Invicta Film com tanto sucesso junto da crítica e do público: lá estava a sequência da visita a um monumento nacional (a Batalha); lá estavam os pinhais e as praias que constituíam as “bezas naturais” portuguesas; lá estavam as várias sequências na vila da Nazaré com os pescadores e suas mulheres nos trajes até hoje considerados típicos daquela região e a que vários outros filmes portugueses regressariam durante os anos seguintes. Lá estavam, enfim, e em inúmeras cenas ao longo de todo o filme, os monumentos, os costumes e a paisagem que tanto se instara que OS OLHOS DA ALMA mostrasse, mas que as breves sequências “políticas” pareciam ter ensombrado por completo.

Por que razão motivaram aquelas sequências críticas tão severas? Para responder a esta pergunta, é preciso regressar aos estereótipos sobre a política e os políticos republicanos que o filme reproduz. Segundo OS OLHOS DA ALMA, a política é sinónimo de desordem, de violência, e da irrupção de massas descontroladas e imprevisíveis na esfera pública. Talvez seja este, em concreto, o pior “pecado” de Diogo de Sousa e o que exige a sua morte, bem como a de Ricardo, o pescador que arregimentara como seu colaborador mais próximo (primeiro papel no cinema do futuro realizador Arthur Duarte). Diogo é uma personagem sem escrúpulos, capaz de manobrar os outros para atingir os seus fins, traço de carácter que guia tanto a sua acção política como a sua conduta privada. Várias sequências do filme dão a entender, ainda, que Diogo é um “desequilibrado”, alguém obcecado pelas suas paixões e incapaz, por isso, de agir segundo as regras mais elementares do decoro.

Mas pior do que as suas falhas de carácter é o facto de Diogo, enquanto homem político, retirar o “povo” do seu contexto “natural” – a aldeia da Nazaré, isto é, o mundo rural – e colocá-lo no mundo da política – em Lisboa, ou seja, no centro da política republicana. Apesar de manipular os pescadores, e Ricardo em particular, à maneira de um cacique, o vilão introduz-los na esfera da luta política que é marcada pela dissensão (urbana) e não pelo consenso identitário (rural). É esse o seu maior “erro”, que pagará com a própria vida. Este final é ainda mais severo do que o do romance original de Castro e Almeida, que poupava a vida de Diogo e abria a possibilidade de regeneração de todas as personagens que se haviam envolvido na luta política. Esta regeneração era entendida, porém, como o regresso ao campo; ou seja, a regeneração implicava o abandono da política.

O que parece estar em causa, portanto, não seria tanto uma crítica da política republicana, mas da política em si mesma, vista como disruptiva das narrativas identitárias que deveriam reger a representação do mundo rural e das tradições nacionais. A depreciação da política depende, por isso, da valorização negativa dos seus

²¹ s.a., «Um film indesejável», *Cine Revista*, n.º 67, Dezembro de 1922.

atributos (a desordem, a divergência, a violência). Nesta perspectiva, a política é o que destrói o consenso acerca de uma visão identitária, e por conseguinte essencialista, da nação e dos seus habitantes. A sugestão igualitária de uma reorganização do lugar de cada um não em função do que ele é, mas sim do que pode fazer politicamente, representava a ameaça não só de um questionamento *pontual* do *status quo* social, mas também de uma desorganização *permanente* de todas as relações de poder²².

O Estado Novo operaria uma eliminação ideológica da política em detrimento do consenso. Uma parte importante da construção ideológica do novo regime passou por este motivo pelo ataque e depreciação da Primeira República²³. Mas é preciso sublinhar que este processo não se fez apenas contra a política republicana, mas também contra a ideia de política em si mesma: não era o republicanismo que não servia; era a própria ideia de política (isto é, o facto de alguém poder recusar a imposição do seu lugar “natural”) que não podia levar senão à “desordem”.

Referências bibliográficas:

ANTÓNIO, Lauro, *Cinema e censura em Portugal*, 2ª ed., Lisboa: Biblioteca Museu República e Resistência, 2001.

BAPTISTA, Tiago, «Franceses tipicamente portugueses. Roger Lion, Maurice Mariaud e Georges Pallu: da norma ao modo de produção do cinema mudo em Portugal.» In Tiago Baptista e Nuno Sena (org.), *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003, pp. 37-96.

BAPTISTA, Tiago, «Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)», *Ler História*, n.º 52, 2007, pp. 29-56

BAPTISTA, Tiago, «Cinema e Nação: os primeiros trinta anos de “filmes tipicamente portugueses”.» In *Actas do Colóquio "Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950"*, Coimbra: CEIS20/FLUC, 2008, pp. 347-364.

BAPTISTA, Tiago, «Documentário, modernismo e revista em Lisboa, *Crónica Anedótica*», *Doc On-line*, n.º 6, Agosto de 2009, disponível em linha: <URL: <http://www.doc.ubi.pt>>.

PARSI, Jacques, *Manoel de Oliveira: cinéaste portugais du XXème siècle*, Paris: Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002.

RAMOS, Rui, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. IV de José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

RANCIÈRE, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris: La fabrique, 2005.

RIBEIRO, M. Félix, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português, 1896-1949*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1983.

²² Rancière, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris: La fabrique, 2005, pp. 40-57.

²³ Samara, Maria Alice, *op. cit.*, p. 378ss.

SAMARA, Maria Alice, *As Repúblicas da República: História, Cultura Política e Republicanismo*, dissertação de doutoramento em História Contemporânea Institucional e Política de Portugal apresentada à FCSH-UNL, Lisboa, 2010.